



Citation: M.A. Spinosa (2017) Teologia e kantismo nell'estetica di Mariano Campo. *Aisthesis* 10(2): 113-124. doi: 10.13128/Aisthesis-22413

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 M.A. Spinosa. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Teologia e kantismo nell'estetica di Mariano Campo

MARIA ANTONIETTA SPINOSA

(Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia «San Giovanni Evangelista»)
spinosamariaantonietta@gmail.com

Abstract. Through the analysis of Mariano Campo's (1892-1976) published works and thanks to further insights offered by some unpublished manuscripts, the profile of a philosopher is outlined, whose main interest, throughout his academic and research activity, has been aesthetics. More specifically, Campo has focused on the centrality of *feelings* to human aesthetic experience: it is through feeling that we experience a *transfiguration* of reality, which happens paradigmatically when, in front of an artwork, we appreciate it as an integral whole, a totality.

Key words. Totality, feeling, form, analogy, existence.

La biblioteca di Mariano Campo (1892-1976), recentemente risistemata, restituisce preziosi tratti del suo profilo di studioso. Numerosi volumi, ordinati negli scaffali secondo la disposizione che egli stesso ne decise, letteralmente avvolgono la stanza del Seminario vescovile in cui, presbitero della comunità ecclesiale di Cefalù (Palermo), tornava a dimorare. Fu luogo di incrocio dei molteplici viaggi e trasferimenti di un inerpicato itinerario esistenziale che si snodò tra le contrade culturalmente composite della Sicilia dove si formò, della Germania dove svolse prevalentemente la sua ricerca mentre attendeva al perfezionamento presso l'Università Cattolica di Milano, di Trieste, città cui fu destinato da docente ordinario. Lettore tenace, Campo sapeva circondarsi di silenzio; filosofo inesausto, riusciva ogni volta a ritrovarsi, raccolto, in attento e vigile ascolto, cercando di «cimentarsi col tutto» per cogliere in prospettive il sapere attraverso mediazioni inclusive (cfr. Campo [2010]: 318).

Pressoché inesistente, a oggi, la bibliografia *su* Campo (cfr. Spinosa [2010]: 423); ciò a fronte dei poderosi volumi della bibliografia *di* Campo, nella quale si segnalano opere notevoli e per altro notate dalla critica non solo in Italia (Grillenzoni [2010]: 485-486). Germinate da una copiosa messe di manoscritti, di fogli disseminati lungo un percorso professionale che si protrasse nel tempo dopo tarda

e travagliata gestazione – come ormai documenta un'enorme mole di materiale rimasto custodito in archivio – tali opere ci offrono la rielaborazione delle pagine alle quali il filosofo affidava metodicamente il suo pensiero per affinarlo e organizzarlo: carte di minuta grafia, con riflessioni e considerazioni a margine del dialogo con gli autori con cui Campo s'intratteneva. Annotazioni talora più fitte, se disposte a ispirare le lezioni per i corsi universitari, il colloquio sempre cercato con gli studenti, a volte invece chiose più rade, qualora il pensiero avesse da rallentare via via il suo ritmo, per restare sospeso sul solco inciso, reso soglia di un paziente meditare.

Emblematico il giudizio di Giorgio De Rossi – suo allievo e collega – sul lavoro di Campo: in esso evidenzia, in un crescendo, il raro connotato di un intreccio coerente tra «fondatezza storico-filosofica, finezza ermeneutica, severità critica, responsabilità teoretica» (De Rossi [1990]: 69). Queste qualità traspaiono dai testi campiani, governati fino alla fine dall'intenzione l'intenzione di fornire sguardi d'insieme secondo «una visione necessariamente complessa dell'unità» (cfr. Magni [1976]: 94-95). Una simile passione per la totalità ha sagomato l'intero arco della parabola filosofica di Campo.

Attraverso passaggi intestati a suggestioni che traggono spunto dalla produzione campiana, questo contributo tenta di esplorare il versante estetico della riflessione del filosofo, intercettando in qualche modo ciò che potrebbe dirsi – non senza gusto per l'ambivalenza del significato – “il campo dell'estetica”: l'assialità del sentire nell'uomo che, grazie al sentimento, può cogliere il *trasfigurarsi* del reale nel legame dei sensi con il senso, nell'incrocio relazionale di trascendenza e immanenza. Così come accade, in modo eminente e singolare, nell'opera d'arte: grazie alla bellezza, nella grazia della bellezza per cui si fa evento una totalità in cui ne va di noi stessi.

1. CAMPO, L'ESTETICA: VARIAZIONI SUL TEMA

A otto anni Campo scriveva già poesie. Da giovane, autodidatta, componeva musica. Amava

disegnare. A più di ottanta anni ragionava ancora di arte, pensava la bellezza¹. Nessuno studio di rilievo ha comunque ancora messo a tema la portata del persistente interesse artistico che costituisce verosimilmente il movente dell'intera indagine speculativa dello studioso cefaludense.

Si continua a modulare l'accostamento Campo-estetica determinando tale rapporto attraverso molteplici variazioni di registro espressivo: è controverso se si possa *apertis verbis* trattare dell'estetica di Campo, di una estetica “campiana” *tout court*, indicando con ciò una posizione originale del filosofo, individuata attraverso un peculiare plesso teorico che ne governi il discorso, o se invece non sia più appropriato interrogarsi sull'estetica in Campo, ovvero su “Campo e l'estetica”, cioè sulla tensione “poetica” originaria, implicita e costitutiva, su cui egli, cercandone la determinazione teorica, aveva imperniato il programma dei suoi studi filosofici come progetto di una vita.

Le ultime battute consegnate al dibattito in merito sono di Crispino Valenziano, che a diverse riprese si è occupato della questione. Se nella stringata comunicazione al Convegno di Studi dedicato a Campo nel 1988 egli dichiarava che di fatto «enigmatica» rimaneva l'estetica di Campo e che potessero darsene al massimo «tracce» (Valenziano [1990]: 43), in una successiva circostanza, con l'occasione di rievocarne la memoria in un più diffuso e articolato intervento, fu più propenso a parlare di una «estetica *in nuce*» del filosofo, che potesse comunque dirsi «con le parole di Campo stesso» (Valenziano, relazione, *pro manuscripto*).

Nel frattempo – e grazie al pregevole impegno di Paolo Grillenzoni – il rinvenimento della tesi di laurea di Campo *Sul linguaggio* presso l'Università di Palermo, la pubblicazione di *Frammento* (1983) e delle *Lettere a Caldarella* (2010), consegnavano ulteriori scorci dell'anima campiana, rompendo in qualche modo quello che lo stesso Crispino Valen-

¹ Al 30 ottobre 1900 è datato *Il trionfo di Maria* (181 quartine con 9 note storiche), tra il 1926 (*Chiudi i lumi lauda natalizia*) e il 1934 ca. (*Ego sum Pastor bonus*) compose musica, nell'anno accademico 1975-1976 tenne le lezioni di Estetica presso la Facoltà Teologica di Palermo.

ziano aveva definito «un ingiustificato silenzio». Ciò corrobora la convinzione che Campo volgesse a un «tentativo personale di sintesi» in merito all'estetica, avendone accarezzato l'ipotesi sin dall'inizio, così come testimoniano appunto quei testi più recentemente editi.

L'ulteriore materiale messo a disposizione concede di argomentare una simile ipotesi, accreditata da Campo medesimo. In un carteggio che ricapitola sessant'anni di storia (1911-1976), rivolgendosi all'amico di sempre e schiudendo la propria interiorità in una confidente e franca relazione, senza il riserbo e la cautela che spesso le circostanze esterne suggeriscono o impongono, Campo svela il suo costante intento, addirittura la preoccupazione, di riuscire a dosare le sue energie per l'impresa cui si era votato. Così scrive infatti il 2 febbraio 1930, appena giunto a Milano per specializzarsi negli studi e trovare la propria rotta speculativa: «Intanto sappi che mi sono deciso, te lo confido: lavorerò per ora sulla poesia (un... sistema di estetica!); [...] da due giorni comincio ad affidare pensieri e prospettive a un quadernetto. Comunque ho finalmente il senso di un lavoro, di un fine concreto, di rientrare nel vero me stesso: e quindi sono più contento e leggero [...]. Qualche nucleo, forse vitale, m'ha sempre accompagnato e tentato: cercherò di approfondirlo con seria e vigile volontà di verità e bene» (Campo [1993]: 121). Parallelamente stende il suo diario, che reca accenni a problemi di estetica legati all'esigenza di puntare a una «sintesi armonica e integrale» (Campo [1993]: 66 ss.). Nel 1947 queste intuizioni – a motivo di altri impegni sempre interponentisi – non prendono però ancora corpo in una dispensa che avrebbe dovuto affiancare l'attività di insegnamento, intrapresa finalmente in qualità di incaricato di estetica. Per un decennio almeno Campo esplora il territorio speculativo che corrisponde al suo «desiderio»; ciò fino alla vigilia della sua partenza per Trieste, dove nel 1957 assume l'ordinariato in Storia della filosofia, continuando comunque a coltivare lo studio dell'estetica.

L'anno precedente il filosofo aveva inaugurato la nuova docenza accademica con un corso su *I problemi della totalità nel pensiero europeo dell'ul-*

timo cinquantennio, nella cornice della storia della filosofia dalla fine dei grandi sistemi dell'idealismo speculativo ad oggi (Grillenzoni [1993]: 494, n. 23). La questione della totalità pare diventata, ormai, la prospettiva da cui scrutare l'attualità filosofica; sostanzialmente, fino all'ultimo corso universitario tenuto in ruolo nel 1962, restava una chiave di lettura decisiva attraverso cui Campo indagava l'incidenza dell'idea di un'enciclopedia del sapere nella tradizione filosofica occidentale (Grillenzoni [2010]: 496).

In uno studio di Eligio Tarena (1942: 77-79), che tenta nel 1942 una mappatura delle correnti filosofiche presenti in Italia, risulta censito anche Campo. L'autore identifica nel panorama culturale italiano talune correnti dominanti: l'Idealismo croce-gentiliano, l'Esistenzialismo, lo Scientismo positivistico, la Scolastica; inserisce quindi Campo nell'ultimo degli indirizzi speculativi menzionati, assieme a Gustavo Bontadini, Mario Dal Pra, Cornelio Fabro, Amato Masnovo, Sofia Vanni Rovighi, Giuseppe Zamboni, per indicare i più noti. Si tratta di una forse troppo agile inclusione, che Tarena infatti circoscrive, avendo cura di menzionare quei filosofi più per la loro «posizione metodologica» che per la loro «contribuzione dottrinale»; la denominazione di «Scolastica» è per altro evidente quanto risulti piuttosto generica e persino promiscua.

Certo la fama di Campo è legata ai vigorosi studi incentrati sulla svolta impressa da Kant alla vicenda del pensiero: ne verrà la trilogia impegnata a indagarne i prodromi wolffiani (*Cristiano Wolff e il razionalismo precritico*, I-II, Vita e Pensiero, Milano 1939), l'affondo criticista (*La genesi del criticismo kantiano*, I-II, Magenta, Varese 1953, inconclusa), il rilancio nella storia degli effetti attraverso molteplici letture e riprese (*Schizzo storico della esegesi e critica kantiana*, I, Magenta, Varese 1959, incompiuto). Il trittico risulta per altro intrinsecamente coeso: così Campo procede a un'impresa che riesce a dissimulare, in un registro dialogante, la sua monumentale caratura. Tutto ciò non è a caso, bensì sempre per precise sollecitazioni provenienti dall'estetica, assunta da Campo come angolatura per rivisitare il panorama filosofico italiano secondo percorsi che, veri-

ficando continuità di svolgimento, procedessero oltre la cortina hegeliana riproposta, con i dovuti distinguo, da Gentile e da Croce, autorità imperante. Così Campo scrive in una lettera del 1933, dalla Germania raggiunta con decisione coraggiosa in un insidioso frangente storico: «Per organizzare quei quattro spunti di estetica (che mi si confermano sempre più) non sono maturo: bisogna avere idee chiare su tutta la linea e in consapevole relazione con la filosofia moderna e con la filosofia cristiana. Ciò mi riporta dunque allo studio della fil (osofia) moderna: e tu sai quanto mi abbia sempre attirato uno studio conclusivo sull'idealismo. E quale via migliore che cominciare con un bel lavoro su Kant?» (Grillenzoni [2010]: 198).

Si tratta di una ricerca condotta con abnegazione; riteniamo che sia stata proprio questa opzione, retta da un fine intuito speculativo, a sottrarre la proposta campiana al destino di ridursi a una mera replica dell'impianto tradizionale della filosofia scolastica. Egli ne riferisce come una scelta che lo svincolava dagli influssi «di provincia» (Campo [1946]: 5) congeniti all'ambiente culturale italiano in cui, in un dibattito abbastanza estenuato, l'idealismo esaltava la soggettività in reazione al positivismo che aveva enfatizzato l'oggettività: entrambi per Campo scivolano in un semplificante monismo. In ultimo il problema si traduceva comunque – secondo l'approccio cristianamente ispirato di Campo – nel pensare un'immanenza non opposta né contraddittoria, dunque né estraniata né escludente, rispetto alla trascendenza. Campo sembra insomma captare l'istanza di un necessario rinnovamento culturale maturata nel cattolicesimo, urgenza avvertita come indifferibile specie nel contesto accademico e negli ambienti intellettuali più aperti al confronto; sposa l'esigenza di una riforma di metodo che non comprometta i capisaldi irrinunciabili del messaggio rivelato, rischio in cui risultava incorrere il modernismo teologico, scivolato via via in posizioni agnostiche e immanentiste.

L'impresa kantiana però lascia forse sottotraccia il progetto di dedicarsi a una personale sintesi estetica e costrinse Campo a riformulare continuamente i suoi propositi. Ma l'estetica restava il

punto di leva della sua indagine, fra l'altro messa oramai a prova attraverso un'opera imponente di fondazione.

Campo sfida l'egida crociana, a dispetto degli inani tentativi, fatti da molti autori, di additare piste alternative: così Angelo Conti, che inclinava a una estetica misticheggiante; Giovanni Alfredo Cesareo, che stemperava la propria proposta in un vago spiritualismo; Emilio Chiocchetti che in Cattolica azzardava «sincretisticamente» di professarsi tomista in metafisica e crociano in estetica. Campo comincia con il leggere Angelo Conti (*Il Bello nel Vero*, 1872, 2 voll.), immediatamente più affine alla propria formazione, si laurea con Cesareo non senza qualche distonia, frequenta Emilio Chiocchetti: ma mostra subito autonomia critica, dirottando il suo percorso altrove.

Feconda risulta, in questa direzione, la silloge di fogli con composizioni pittoriche e letterarie in versi e in prosa, corredate da un cospicuo apparato critico e affiancate da pagine di diario che *Frammento* recentemente ha consegnato; ci introduce in una sorta di laboratorio in cui Campo mette a punto la sua rivelativa tecnica poetica e il suo versatile ingegno. Nel testo l'autore crea spesso suggestive sinestesie: vediamo la parola e sentiamo l'immagine; nel trapassare dell'una nell'altra ci accorgiamo che Campo sperimentava tutte le virtualità del linguaggio, prestando ad esso un'attenzione privilegiata, in coerenza e continuità, del resto, con gli interessi già esplicitatisi conseguendo la laurea in filosofia nel 1921.

In principio la tesi di laurea di Campo avrebbe dovuto concernere l'analisi dell'opera carducciana, forse con intento apologetico, o di quella dannunziana, per scandagliare l'estetismo dell'autore, tenendo dietro probabilmente ai testi tramite cui Campo frequentava la letteratura a lui contemporanea. Il suo relatore lo sollecitò piuttosto a un'indagine complessiva, che puntasse magari su questioni di linguistica, tra fonetica e glottologia; poi – scrive Campo alludendo a una certa transazione intercorsa – «permise» che la dissertazione potesse avere un taglio di spessore e sapore speculativo; si concorda dunque che essa verta su *La filosofia del linguaggio*, volgendola così a un ambito che

nel '900 sarà particolarmente carico di sviluppi ed imprimendo all'impegno di Campo quella torsione squisitamente teoretica da cui non sarebbe più receduto (Grillenzoni [2010]: 87).

L'impianto del discorso campiano risulta abbastanza articolato: si evince una presa di distanza tanto dal positivismo scienziasta quanto dall'idealismo che gli si contrappone. Traspare tutta la fisiologia estetica della problematica trattata, ancora facendo eco a tesi crociane. Così efficacemente l'autore: «Criticare le teorie che ne facevano un mezzo di comunicazione o un segno di riconoscimento ponendolo più in basso o che lo concepivano come dono celeste collocandolo più in alto di noi, abbiamo concluso che [il linguaggio] è noi stessi» (Grillenzoni [2010]: 275).

Mentre redige la sua tesi, Campo alacramente sottopone a vaglio critico le sue letture: fa un contrappunto serrato ad Angelo Conti (Grillenzoni [1993]: 111-124); presto sarebbe approdato al confronto con Croce e Gentile, approcciati attraverso Emilio Chiocchetti (Grillenzoni [2010]: 261-262) del cui esame comunque non si accontenta. Si immerge perciò nella lettura diretta e integrale dei due filosofi che così marcatamente influenzano la temperie culturale del suo tempo e scrive, con un conciso giudizio: «Di fronte al Croce [...] che per la sua fondamentale esigenza della chiarezza classica dell'intuizione, non aveva potuto attingere in pieno la liricità e la totalità, il Gentile ha il vantaggio del sentimento unificatore o animatore, con l'infinitezza e l'amore e, insieme, quello della unità dell'uomo nel poeta» (Campo [1946]: 34). Campo imputa ai due una concezione dello Spirito che, pur avvertendo l'esigenza dell'interezza, resta unilateralmente assolutizzante sul versante dell'immanenza. Tuttavia – come attesta il suo stesso giudizio – in qualche modo egli ne trarrà sollecitazioni ripensando la nozione crociana di *totalità* come esemplata nell'opera d'arte e la crucialità gentiliana del *sentimento*, vissuto paradigmaticamente dall'artista.

Lungi da ogni irenico accomodamento, la riflessione estetica campiana è costantemente sottesa da un'istanza metafisica indisgiungibile: in Campo la bellezza è questione di metafisica, è *questione metafisica*.

2. PER VIAM PULCHRITUDINIS: ORIENTAMENTI E PASSAGGI

Il contributo di Campo all'estetica si situa in un momento particolare della vicenda che la disciplina attraversa nel Novecento in Italia, cioè nel quindicennio che va dal 1945 al 1960. Secondo la puntuale ricostruzione storiografica che ne fa Paolo D'Angelo, proprio in questo quindicennio si verificherebbe infatti un «rinnovamento» della ricerca, cui farà seguito «la crisi dell'estetica filosofica» e ancora, a partire dagli anni ottanta, «il ritorno all'estetica come filosofia» (cfr. D'Angelo [2006]). Campo si trova nel vivo di questo processo senza potere tuttavia, per ragioni biografiche, apprezzarne gli esiti: incaricato di Estetica a Milano dal 1947 al 1957, avrebbe lasciato l'insegnamento (e sostanzialmente dunque anche l'attività di ricerca) nel 1962, giunto all'età di settanta anni, pur restando a disposizione dell'Università di Trieste con impegni formativi fino al 1966; dopo una serie di viaggi di studio all'estero e per l'Italia, nel 1972 Campo rientra a Cefalù.

La riflessione estetica campiana è accompagnata dalla frequentazione della letteratura critica e della poetica di una gamma amplissima di autori: lo documentano i corsi accademici tenuti dal filosofo a Milano; lo raccogliamo dall'*incipit* efficace delle sue lezioni palermitane: «mi sono occupato per parecchi anni, presso l'Università Cattolica, di storia dell'estetica: da quando sorse come scienza nella seconda metà del settecento risalendo ai suoi preludi già annunziatisi in Bacone, sentendo poi il bisogno di considerare il medioevo e l'antichità greco-romana, scendendo da lì al Rinascimento, riprendendo in seguito lo sviluppo della scienza estetica dalla fondazione kantiana alle sistemazioni dei grandi idealisti sino a Croce, cercando infine di rammemorarne gli apporti dei cattolici negli ultimi cento anni» (Valenziano [1978]: 116). In fogli manoscritti per una conferenza a Reggio Emilia nel 1954 sul «problema estetico», il filosofo riporta le seguenti coordinate bibliografiche: «Saggi di estetica "cristiana": Jacques Maritain, Luigi Stefanini, Maurice Nedoncelle, Adolf Dyroff, Franz Staudinger, Maurice De Wulff, Edgar De

Bruyne, Marcel de Corte, Paul Claudel, Nicola Petruzzellis», eletti a segnavia del suo percorso.

Campo si dedica dunque a un lavoro di esplorazione sorprendente, grazie a cui costruisce l'arco di volta per una magistrale sintesi riepilogativa sulla questione estetica. Probabilmente l'angolazione da cui considerare l'itinerario campiano all'estetica sono proprio le lezioni del 1976, concluse in concomitanza con la chiusura della prima *Rassegna del sacro nell'arte contemporanea* a Palermo. Campo cedette alle insistenze del cardinale Pappalardo, dopo aver tentato ripetutamente di declinare l'invito per ragioni di anzianità: fu il suo saluto di congedo definitivo dall'università, dopo 50 anni di insegnamento e a 5 anni del suo rientro in Sicilia.

Un deciso taglio di ricapitolazione prospettica articola il discorso campiano: attraverso l'esposizione della vicenda storica dell'estetica resa per schizzi efficacissimi, una sapiente architettura didattica sagoma la considerazione teorica della questione del sentimento, volgendo poi alla problematica peculiare dell'arte astratta in chiesa. Risultano così incastonati e ripresi, in quello che resta l'ultimo intervento di Campo, altri due studi che ne sostanziano e compendiano l'apporto all'estetica: *Riflessioni sull'Arte astratta* in "Arte cristiana" (1951), *La dialettica dei sentimenti e l'estetica* (1957) in "Rivista di Estetica", testo originariamente preparato per una relazione al III Congresso internazionale di Estetica – a Venezia nel 1956 – e assunto a riferimento del penultimo ciclo delle lezioni accademiche tenute da Campo come incaricato della disciplina alla Cattolica, corso rimodulato poi per i teologi a Palermo.

I contributi menzionati s'inscrivono in un momento in cui Campo è nelle condizioni di concentrare finalmente il suo impegno su ciò che da sempre lo ha appassionato; essi si dispongono in una circolarità feconda: ne risulta una trilogia che snoda una sorta di *via pulchritudinis* nel... "campo" dell'estetica.

Con proverbiale cautela critica e insieme con disinvoltura speculativa, Campo passa in rassegna i momenti salienti della genesi della disciplina, retrodatandone l'origine fin nel seno della cara-

tura sistematica della filosofia antica, situandone la gestazione cruciale nella metafisica medioevale, rilevandone la strutturazione teorica nel solco nella modernità, contrada assai familiare ai suoi studi. In merito così chiosa, intercalando passaggi speculativi a passaggi storiografici: «Ma c'è una osservazione importante da fare. La filosofia moderna ha perduto il gusto di ricercare e formulare essenze oggettive e, fondandosi sull'io, guarda soltanto alle sue operazioni soggettive anche nel campo dell'estetica. Ne è venuto che, mentre l'estetica antica si occupava dei due problemi della bellezza e dell'arte, quella moderna si è ridotta a parlare soltanto dell'arte, emarginando e respingendo il problema della bellezza come uno pseudo-problema mal posto o un problema inesistente. Non credo che dobbiamo rassegnarci a questa riduzione o mutilazione, senza indagare criticamente se non ci siano sotto malintesi ed equivoci» (Valenziano [1978]: 116s).

La fine e penetrante disamina di Campo procede dunque oltre, fino a stigmatizzare i connotati dell'estetica contemporanea, in riferimento alla svolta impressale dai "maestri del sospetto": Marx, che, diffidando dell'arte concepita come occasione di evasione, la *sostituisce* con la prassi rivoluzionaria e ad essa asservendola; Nietzsche, che *disancora* l'arte dal convincimento ipocrita di attingere verità e bene; Freud, che *affonda* l'arte nell'inconscio, in funzione degli istinti. Con avvertito acume critico e senza scivolare in «osservanze e precetti di scuola», porgendo la lezione ai futuri teologi, Campo aggiunge una considerazione che vale citare: «per eversivi che possano essere questi influssi, è equo domandarsi se in questi programmi, messaggi, indirizzi, o come si voglia chiamarli, non ci sia una parte di vero, di giusto. L'esigenza marxista dell'impegno e della rivoluzione colpisce bene il bersaglio in campo estetico se si pensa alla evasione in ideali fittizi, all'individualismo aristocratico e alla ipocrisia dello spirito borghese [...]; la furia e la irrisione di Nietzsche potevano avere la loro parte di giusto, nel reagire contro l'ottimismo a buon mercato, contro i languori del romanticismo, contro i compromessi degli increduli filistei, contro la fede comoda dei mezzo-cristiani. Anche

gli impietosi e torbidi scandagli della psicoanalisi nell'inconscio possono, sia pure in modo goffo, richiamare verità dimenticate dalla filosofia cartesiana e idealista: l'unione sostanziale di anima e corpo, il dinamismo delle tendenze istintive, le risorse di cui gode istintivamente il genio, la presenza in noi – nel nostro sottosuolo – di uno squilibrio dovuto a una origine misteriosa» (Valenziano [1978]: 119s).

Si analizza dunque con destrezza il fenomeno delle Avanguardie artistiche, con un aggiornatissimo *excursus* che fornisce la cornice alla formulazione di un assunto di fondo: «per puntare a una “rinascita” dell'estetica dobbiamo ricorrere all'antropologia» (Valenziano [1978]: 39).

Scartate le soluzioni opposte del razionalismo essenzialista che osa definizioni astratte e dell'empirismo positivista, che si arena a descrizioni di fatti, Campo incentra la sua argomentazione sulla giusta rivendicazione della valenza propria dell'*essere*. Essa è avanzata dall'esistenzialismo in specie kierkegaardiano (Valenziano [1978]), però ancora unilateralmente: non si tratta di puntare all'esistenza come *fatto*, ma all'essere come *atto di essere*; occorre intendere l'essere stesso *come* atto.

È quanto sostiene il personalismo, che considera pertanto più adeguatamente l'uomo in quanto spirito immanente in un corpo e, analogamente, come corpo trasceso dallo spirito, in una dialettica di libertà, necessaria e pur sempre eccedente.

Proprio la carne del corpo fa cogliere, nella esperienza del limite, della fragilità costitutiva dell'umano, il limite di ogni esperienza: essa si svela così quale istanza di ulteriorità *del finito nel finito*.

L'uomo integrale è la persona che compie atti tramite cui e in cui esprime se stesso, eccedendo se stesso senza alienarsi: di tali atti si occupa l'arte, cogliendo il senso totale di un mondo di *entelechie*, in virtù del complesso di rimandi che essa “crea”.

L'approccio antropologico che connette, in Campo, metafisica e etica, fa dunque da sfondo alla problematica estetica, declinata tanto in ordine al versante della *forma*, sul quale è incentrato lo studio sul sentimento del '57, quanto in ordine al versante del *contenuto*, in riferimento al quale

Campo tocca, nello studio del '53, la questione del sacro nell'arte.

La dialettica dei sentimenti e l'estetica, del 1953, fa esplicita menzione di «vecchie riflessioni sull'argomento» (Campo [1957]: 13) e di un ventaglio di letture che le hanno istruite. Campo precisa in esordio: «Le riflessioni che faremo [...] non ambiscono di presentare un sistema di estetica [...], il nostro è un contributo», ammettendo tuttavia che le prospettive suggerite inevitabilmente lo avrebbero impegnato «ad una articolazione e ad un arrotondamento di carattere sistematico»; ciò, puntualizza, «non avverrà in tono deduttivo ma indagatore, non si darà come una dottrina assoluta, ma come una ipotesi di lavoro» (Manoscritto lezione I: 1). È lo stile campiano.

Nel suo ragionamento, raccogliendo il portato dell'epoca, il filosofo prova a ripensare la nozione di *totalità* e quella di *sentimento* riferite all'opera d'arte, in un intreccio ritmato da un dinamismo “dialettico”. Campo metteva a serrato confronto Kant con Hegel a proposito della prima questione, Croce con Gentile in merito alla seconda; senza arroccamenti pregiudiziali pensava anzi gli uni non senza gli altri, Hegel con Kant e Gentile con Croce, ricavandone prospettive innovative.

È il caso di soffermarsi su un'altra rivelativa puntualizzazione di Campo, avanzata nella strategica sede delle dichiarazioni di intenti e annotata nel testo delle lezioni del '57, in cui il discorso poteva essere meno imbrigliato: «Per dirla in parole semplici, ci proponiamo non di costruire una estetica del sentimento, ma di studiare il sentimento nell'Estetica, senza impedirci per altro di prospettarne filosoficamente il posto sistematico, *forse centrale* [corsivo mio], e le relazioni con tutto il resto» (Manoscritto: 1). Questo passaggio campiano pare tradire, in ultimo, una personale opzione speculativa, pur esplicitata in maniera accorta.

Non perciò una filosofia (estetica) *del* sentimento, ma per così dire una filosofia (estetica) *dal* sentimento; il sentimento è colto da Campo non come *un* tema fra altri attinenti l'estetica, ma come versante privilegiato per trattare dell'arte come problematica inclusiva; si tratta di ripensa-

re la filosofia attraverso l'estetica, che è molto di più. Pare, perciò, che Campo batta piste abbastanza desuete per la tradizione della Scolastica e si proietti assai innanzi.

Il sentimento è per Campo una istanza che "integra" il reale e "attraversa" l'umano: «Ha compito indicativo, propulsore e regolativo» (Manoscritto: 16); forse, secondo il lessico kantiano che ben padroneggiava, Campo intendeva accreditargli una funzione euristica: il sentimento rivela connessioni nell'intero del reale, lo coglie come una *totalità* che non è da intendere però idealisticamente, come fosse un insieme chiuso, bensì come relazionale e dinamizzata da una dialettica in cui il particolare e l'universale si richiamano trascendendosi.

Campo ha cura di confrontarsi con le tesi più recenti della psicologia della *Gestalt*, che definisce il sentimento come facoltà della *forma*, intesa appunto quale *totalità* strutturante. Egli intende tener conto di questo dato scientifico, servirsene come riscontro empirico della sua prospettiva filosofica: bisogna così – per usare il lessico campiano – passare per questo «vestibolo» e procedere oltre, secondo ciò che si innesca nella facoltà del sentire, in quanto «sensazione» organica, *vitalmente* avvertita e in quanto «sentimento» *esistenzialmente* vissuto. Così Campo precisa: «Ognuna delle due sfere [quella del livello dei bisogni animali e quella che implica i valori della intenzionalità propriamente umana] ha una sua totalità e una sua organicità. Le due sfere sono concentriche; e la prima, che viene assunta e potenziata dalla seconda, ha un rapporto di analogia verso questa, e può simboleggiarla ed esprimerla»; lo attesta irriducibilmente la dimensione analogica e simbolica del reale (Campo [1957]: 15).

Il sentimento è preso dunque in esame da Campo sul banco di prova del discorso estetico in cui risulta direttamente implicato: esso innerva l'*ispirazione* poetica che genera l'opera d'arte e la *catarsi* che da essa è generata, è inclusivo dell'intero processo di produzione artistica: dalla *ispirazione* iniziale alla *catarsi* finale. L'*ispirazione*, mentre elabora un'intuizione non scissa da consapevolezza e determinazione pratica, volge a un'espressione

che concluda, che compia con senso prospettico l'opera, coinvolgendo l'artista e collaudandosi nel fruitore. Le modulazioni di un tale sentire ci sono attestate dall'alternanza, quasi per mutua compensazione, delle caratteristiche stilistiche che connotano la tradizione sia del raccolto equilibrio *classico* che della sospesa tensione *romantica*: secondo la critica d'arte, rispettivamente, la perfezione e la indefinitezza della forma (Campo [1957]: 23).

Il sentimento – scrive Campo – mostra «vicinanza» con la totalità; in esso si ha il passaggio dall'esser passivo al disporsi attivamente ad accogliere l'altro; si dà il transito dall'oggetto al soggetto e viceversa, il passaggio dall'io psichico al sé spirituale. Nell'arte il sentimento si rivela correlato al conoscere, «dalla sensazione *magica* all'intuizione *cordiale*», e al volere, «dall'immediatezza dell'istinto alla *spontaneità* dell'amore» (Campo [1957]: 21, corsivo mio); l'amore – rimarca Campo – in intensità e per effusione, «comprende tutti i sentimenti e può spiegarne la dialettica» (Campo [1957]: 20).

Sul registro del sentimento si modula dunque un'antropologia estetica che prospetta la salda connessione e corresponsione tra metafisica ed etica; punto di snodo tra il biologico e l'esistenziale, istanza di mediazione tra il sentire e l'immane, sentir-si, il sentimento suppone una vita spirituale incarnata in cui esso concretesce con la conoscenza e la volontà: «risonanza dell'una o stimolo per la seconda, [il sentimento] si presenta allo spartiacque delle due attività» (Campo [1957]: 15). Grazie al sentimento, cogliendoci nella totalità, ci situiamo "tra" la realtà e l'ideale, «in una crescente rivelazione di una destinazione personale, trascendente ogni limite» (Campo [1957]: 16).

Viene decisamente aggirata la pregiudiziale secondo cui tale totalità sia «impossibile» perché intesa idealisticamente come «chimerica esaurizione di tutte le determinazioni coscienti possibili in un unico Soggetto super-personale», o perché reinterpretata dalla reazione esistenzialista in chiave altrettanto trascendentalistica e insieme psicologista (Campo [1957]: 21); invece il poeta è un uomo, è l'uomo che forgia la sua identità nell'abitare il mondo, ex-sistendo in esso. In virtù del

sentimento abitiamo dunque una soglia, un limite che ci fa sperimentare il «confrontamento con l'universale e il totale, con l'armonia e l'unità di cui si ha l'esigenza e in qualche modo il pegno» (Campo [1957]: 21).

Ciò accade nell'opera d'arte, che icasticamente Campo indica come «monade vivente simboleggiante il tutto», come «una sorta di *entelechia* per sé sussistente». L'opera perciò emblemizza in modo eminente e singolare l'atto di essere, eccellenza inafferrabile, esubero incatturabile che ogni *ex-sistere* implica in quanto finitezza colta come luogo dell'inizio, di una novità unica in cui il principio torna a esercitarsi, donandosi e destinandosi a noi grazie all'opera d'arte.

Campo ribadisce il suo assunto portando all'estremo il suo discorso: è implicato il sentimento «anche lì dove l'artista ne vuol fare a meno, facendo per esempio arte astratta, o dichiara di voler uccidere il chiaro di luna. Nel ritorno all'a-logico ci può essere un'aura mistica o mitica; qualcosa di simile lievita nel surrealismo; il sentimento si può camuffare nella freddezza amara o disincantata o scettica, nel piglio eversore e cinico, che pur sono infinitesimali modulazioni di sentimento» (Campo [1957]: 22).

Riprendiamo dunque anche il saggio *Arte astratta*, per portare a conclusione la nostra esposizione in modo più stringente e con una torsione che interessa l'estetica teologica. Nel testo del 1951 Campo già scriveva, infatti: «ogni arte, come ogni opera d'arte, rappresenta tutto l'universo, come le monadi leibniziane; e tutte si corrispondono e si simbolizzano» (Campo [1953]: 227). In ogni prospettiva filosofica Campo rintraccia il risvolto estetico, oltre l'espresso e l'argomentato esplicitamente: le monadi sono quella totalità compiuta che l'opera d'arte eminentemente significa. Esse costituiscono ognuna un cosmo, nell'unicità di ciascuna si rispecchia l'unicità dell'altra; perciò le monadi si corrispondono reciprocamente in termini di simbolizzazione.

Sembra che ciò comporti che l'opera d'arte, la bellezza che in essa è in opera, schiudano per noi ulteriori dimensioni dell'*existere*, che esse colgano la totalità del reale altrimenti inattuabile: la tota-

lità sarebbe accessibile solo nel varco della «singolarità» che l'opera costituisce e istituisce.

Nell'opera d'arte si fa evento un accrescimento di essere *nell'essere*; l'opera rivela il reale in atto di compimento. Questa convinzione regge anche l'argomentazione campiana in merito all'arte astratta e al suo possibile impiego in chiesa.

Il suo ragionamento rivela, ancora una volta, equilibrio e ponderazione: l'arte astratta «istanza che si ripete da tante parti e risorge istintivamente in così numerosi e così disparati spiriti contemporanei, non può essere un fenomeno arbitrario e contingente. Fa pensare che ci debbano essere delle ragioni o delle cause generali e profonde» (Campo [1953]: 210) che la determinano. Campo dedica perciò ad essa la sua attenzione, eleggendo a criterio che si valuti opera per opera e non, genericamente, per «correnti».

Nell'anti-«figuratività» egli coglie, in positivo, la reazione al rischio che la creazione artistica debba esaurirsi nel rappresentare, anzi nel ripresentare, un contenuto meramente storico, contingente, empirico, preso a riferimento da un'arte stanca ed esanime; approva la ripulsa registrata contro le esercitazioni «di maniera», funzionali magari alla commercializzazione; apprezza in modo particolare che l'arte astratta intenda esprimere come «l'uomo d'oggi [...] più critico in filosofia, più esigente in esegesi, più relativista in scienza, più complesso in morale, più fine e vario nel gusto, più tragico innanzi al mistero, prova disagio [...rispetto a ciò] che sente ormai inadeguato a esprimere la vera realtà profonda e l'autentico infinito» (Campo [1953]: 215). Sicché Campo giudica fecondo il senso di ironia e di tragico nel contemporaneo, mentre ne definisce sterile e debole la spinta polemica quando lascia cogliere una scarsa consapevolezza storica e teorica, fino a rendere partito o setta quello che era un movimento.

Secondo Campo occorre evitar di «sfondare porte aperte» e «scansare vicoli ciechi già imboccati»; se attentamente si riflette, «ci si accorgerà che per venire in chiaro su figurativo e non figurativo, astrazione e concrezione, occorre impegnarsi su parecchie questioni, sul rapporto tra sentimento e

immagine, sulla relazione tra arte e conoscenza...» (Campo [1953]: 216); l'approccio di Campo è globale, sistematico si direbbe.

Campo ribadisce come sia valida l'istanza di ricerca che contraddistingue l'arte astratta, però sostiene anche che questa non può fungere da ispirazione; ritiene pure che sia senz'altro utile, fuori da ogni compiacimento, sperimentarsi sul limite: forzando il confine tra le varie arti, sconfinando coi mezzi dell'una fino a esprimere l'oggetto dell'altra, enfatizzando il limite sensibile della modalità espressiva di ciascun'arte. È altresì valido tendere alla catarsi rispetto alle intrusioni dell'intelletto indagatore; è proficuo tentare la resa pura «dei ritmi e dei movimenti genetici delle forme» per ricondurre le arti tutte a una matrice creativa comune e feconda: ciò fa scoprire il reale «diversamente». Così Campo: «La vita è sintesi vitale ascendente, in cui il geometrico è assunto dal fisico, e questo nel vitale e nello psicologico, nello spirituale, nel sociale e storico, e per entro le successive trasfigurazioni si rivelano le più feconde analogie» (Campo [1953]: 217; corsivo mio).

Qui s'innesta il discorso sull'arte sacra, strategico, perché tocca la questione di una spiritualità da rendere «sensibilmente», garantendo che essa non trasmuti in altro. In chiesa – fa notare Campo – ci sono arti che già si prestano al sacro e sono costitutivamente «non figurative», come architettura e musica. Campo non ha dubbi: l'arte astratta non può certo rassegnarsi ad assolvere una funzione solo decorativa, cioè in qualche modo accessoria, neppure in chiesa. Ancora una volta il sentimento raccorda dunque i sensi con il senso; l'opera d'arte incrocia immanenza e trascendenza. Nella bellezza ne va dunque di ciò che siamo, ne va di noi stessi.

A questo modo ci sembra che l'itinerario campestre *per viam pulchritudinis* compia la parabola dei suoi inizi, facendo ultimamente trasparire quanto il pensiero del filosofo si lasci ancora ispirare dall'originaria convinzione di un «corrispondersi di diagnosi estetica e diagnosi spirituale» (Campo [1946]: 6).

3. L'ARTE E LA VITA SPIRITUALE: TRASFIGURARE, IL CAMPO DELL'ESTETICA

Riprendiamo pertanto il testo in cui Campo, ancora agli esordi, si presentava cercando il «colloquio» con gli «amici»: perché questi, pazienti, sanno ascoltare; con essi si può sperimentare quella *philia* «per» la *sophia* cui Campo mostrò sempre di tendere: lo motivava la fede professata, ma anche il servizio di una «carità nella verità» da rendere a ogni uomo e con ogni uomo.

Scriveva in tal senso nel 1952, con determinazione: «Collaborare è necessario, specialmente oggi: e la comunanza della Fede implica la fede nella convergenza finale di ogni oggettivo lavoro autonomo» (Grillenzoni [2010]: 387 ss); nel 1970, con la medesima determinazione, ma con innegabile nostalgia: «Se si fosse in più, se ci foste [...] altri amici vecchi e nuovi ma giovani di cuore e spirito, la tela sarebbe più bella e più grande con l'intreccio di altri fili e l'apporto di altri sviluppi; e l'aria mediterranea del paesaggio siciliano sarebbe infinitamente più adatta e stimolante che [...] l'alloggio del forestiere all'estero. Vecchi desideri inappagati di un quasi ottantenne» (Grillenzoni [2010]: 454): ancora e sempre l'aspirazione alla totalità.

Facciamo ora riferimento a tre testi che compongono la silloge di *Arte e vita spirituale* (1943), «profili, che intendono cogliere l'esperienza delle grandi anime nello specchio della poesia» (Campo [1946]: 6). Campo li consegna con un certo disagio, definendoli «provinciali e ingenui»: aggiunge infatti che «occorrerebbe un lungo discorso per giustificare il metodo» di quegli studi. Riteniamo che Campo abbia cercato di articolarlo lungo tutto il corso del proprio itinerario intellettuale.

Occupandosi dunque di Ibsen, Shelley, Nietzsche, descriveva quei lavori giovanili come «metope sbazzate per una gigantomachia»: ancora una volta in un trittico, esplorava caratteri umani contraddistinti dalla passione per la totalità.

Ibsen incarna il mito dell'eroe e della dedizione assoluta all'idea: è personalità salda, unitaria, con spiccata individualità volitiva, da ciò lo stile della sua poesia; Shelley riduce invece l'eroico den-

tro lo spazio incerto della velleità del sogno, in una dimensione poetica per così dire separata, con cui scambia la vita, indulgendo a un misticismo panteista in cui ogni personalità svapora; Nietzsche vive l'eroismo affrontando coraggiosamente la realtà: nella sua spiccata personalità convivono però molti contrasti cui egli non capitola ma tra i quali neppure trova posa: perciò la sua affermazione resta profezia, visione simbolica; la sua poesia è irrequieta.

I termini della mutua trasparenza di arte e vita spirituale possono esser adeguatamente interpretati in relazione al potere *trasfigurante* della bellezza che opera nella vita intesa in tutta la sua gamma di espressioni, svelando ogni cosa a se stessa. L'arte esprime il sentimento della vita, interiorizza il significato del mondo, offre se stessa come specchio di senso. Campo stesso ci offre lo spunto per argomentare questa convinzione: tra le note a margine che condensano i punti nodali della sua conferenza a Reggio Emilia del 1954 sul «problema estetico» troviamo scritto: «Trasfigurazione: né imitazione né deformazione» (Manoscritto foglio 7: 1). Il filosofo dunque pensa la *trasfigurazione* come operazione propria dell'arte, dell'opera d'arte che media fra due estremi: l'imitare ri-producendo e duplicando il reale, il deformare il reale alterandolo e sostituendosi ad esso.

Nel nostro discorso possiamo far leva sulla nozione di *forma*: si tratta di una parola che “si dice in molti modi”, già nel greco delle origini essa è *morphé* ed *éidos*. Di tale nozione si scopre così l'ambivalenza semantica: per un verso la forma è pensata come *aspetto*, fino a coincidere col contorno fisico della cosa, funge da misura del reale e demarca la presenza di ciò che si porge al soggetto nella sua apparenza; per altro verso la forma, non più naturalisticamente intesa, è pensata come *idea*, persino nella valenza di legge, di regola che dispone in un certo modo il reale.

L'arte rintraccerebbe il varco tra *morphé* ed *éidos*: essa coglie, per trans-figurazione appunto, il trasparire della prima nella seconda, il rinviare della *morphé* all'*éidos*. Rende così il reale “in totalità”, *integralmente*. L'opera non è di nuovo la realtà, non la reduplica: è realtà *nuova*; l'opera nemmeno si sostituisce al reale provocando evasione; l'opera

simbolizza la realtà, la offre e la consegna al suo possibile senso. L'arte né propriamente “figura” la realtà, né la “ri-figura”, magari s-figurandola: la trans-figura. In merito a questo, Campo ha del resto accreditato valore all'arte astratta.

La bellezza è *formositas*, forma attivata, potremmo intendere: mostrantesi affinché si dia l'evento dell'“essere-in-forma” di qualcosa, del corrispondere cioè di una cosa a se stessa, nella sua unicità. Nella *formositas* dell'opera, preziosa *entelechia*, c'è la virtù di mostrare il tutto, l'essere, senza mostrare tutto. In ciò che appare, nel sensibile, si fa cioè evento lo spirituale; nel visibile che guardiamo, c'è pure l'invisibile che ci ri-guarda e che nella bellezza si riflette.

A questo Campo fa cenno già nella sua tesi di laurea in cui scrive che il linguaggio «come atto espressivo [...] coincide con l'atto concreto della coscienza. Avendo poi riflettuto meglio sul carattere di questo sviluppo e di questo concretamento abbiamo visto che l'esterno, il fantasma, il mondo non sia un limite, ma una condizione di vita» (Campo [1921]: 82); probabilmente queste stesse considerazioni gli inducevano un peculiare interesse, negli ultimi anni della sua vita, per la settima arte, il cinema, in cui l'immagine medesima “si anima” e opera *arte* in virtù del proprio dinamismo.

Forte la tentazione, perseverando lungo la direttrice che così annoda arte e spiritualità, di raccogliere e porre sullo sfondo un rimando biblico, verosimilmente non estraneo alla riflessione campiana. Si tratta della pericope della Trasfigurazione del Cristo (Mt 17, 1-9; Mc 9, 2-10; Lc 9, 28-36), paradigma di fondazione teologica dell'estetica nella tradizione cristiana e contesto scelto per l'annuncio pasquale.

Il termine greco adoperato dal Vangelo è appunto *metamórphosis*, “trasmutazione in forma”: dalla *morphé* visibile, all'*éidos* invisibile, essa accade appunto come evento del “passaggio” e dell'incrocio *pasquale* – potremmo dire – del sensibile con lo spirituale.

Gesù chiama a sé tre degli apostoli: significativamente Pietro, Giacomo, Giovanni, che saranno presenti anche nell'ora della sua passione al Getsemani; essi si ritirano in disparte su un mon-

te, a pregare. Mentre è fra loro, Gesù cambia di aspetto, di forma: “fu trasfigurato” suggerisce il passivo teologico, alludendo per altro all'intervento di Dio, a una rivelazione di Lui.

In quel momento Pietro esclama: «È bello per noi stare qui», stigmatizzando con una notazione estetica l'esperienza esistenziale della sequela. In qualche passo si chiosa: «non sapeva quello che diceva» o, secondo un'altra versione, «non sapeva che cosa dire»; si pone in risalto una sorta di spiazzamento, per la presenza, in mezzo ai discepoli, di un'eccedenza sorprendente.

Il tocco di Gesù, che si approssima ai tre, li “rialza” (il verbo che egli usa per esortarli – *egheiro/surgo* – è lo stesso con cui i vangeli indicano la resurrezione). Vale, sottolineare, credo, un dettaglio che si trova nel Vangelo di Matteo, apparentemente un particolare inespressivo. I testimoni dell'evento, sollevatisi e aperti gli occhi «non videro nessuno, se non Gesù solo» (Mt 17, 8): non scorsero altro che Gesù. È un richiamo a scoprire la gloria del Risorto nella carne del Nazareno, la salvezza nella passione: a contemplare la bellezza nella unicità e nella gratuità di ogni cosa.

L'enfasi sul trasfigurare *della* bellezza, sul trasfigurare *nella* bellezza, ritengo che ultimamente faccia cenno proprio al *campo dell'estetica*. Una suggestione spirituale forse raccolta proprio dal seno della chiesa cefaludense, che generò Campo alla fede: comunità della Trasfigurazione, incamminata, *per viam pulchritudinis*, incontro all'abbraccio del Signore Pantocratore.

BIBLIOGRAFIA

- Campo, M., 1921: *Il linguaggio*, tesi di laurea, Università di Palermo.
- Campo, M., 1946: *Sull'arte e sulla vita spirituale. Studi e preludi*, La Scuola, Brescia.
- Campo, M., 1953: *Riflessioni sull'arte astratta*, in Id., *Orientamenti*, Magenta, Varese, pp. 207-229.
- Campo, M., 1957: *La dialettica dei sentimenti e l'estetica*, “Rivista di estetica”, pp. 13-25.
- D'Angelo, P., 2006: *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Bari.
- De Rossi, G., 1990: *L'insegnamento a Trieste (1963-1973) – ricordi –*, “Atti del Convegno di studio sulla figura e il pensiero di Mariano Campo”, Le Madonie, Castelbuono, pp. 69-70.
- Grillenzoni, P. (a cura di), 2010: *Mariano Campo. Lettere a Caldarella*, Le Madonie, Castelbuono.
- Grillenzoni, P. (a cura di), 1993: *Frammento*, Le Madonie, Castelbuono.
- Magni, P., 1976: *Dialogo sull'unità del sapere, nel ricordo di Giuseppe Antonio Pojero*, “Responsabilità del sapere”, 28, pp. 117-118.
- Pupi, A., 1990: *Il contributo alla filosofia*, “Atti del Convegno di studio sulla figura e il pensiero di Mariano Campo”, Le Madonie, Castelbuono, pp. 17-39.
- Spinosa, M.A., 2010: *Campo Mariano*, in F. Armetta (a cura di), *Dizionario dei pensatori e dei teologi di Sicilia secc. XIX-XX*, Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 416-423.
- Tarena, E., 1942: *Il ragguaglio dell'attività culturale letteraria e artistica dei cattolici in Italia*, Istituto di propaganda libraria, Milano, pp. 77-99.
- Valenziano, C., 1990: *Il contributo all'estetica*, “Atti del Convegno di studio sulla figura e il pensiero di Mariano Campo”, Le Madonie, Castelbuono, pp. 41-44.
- Valenziano, C. (a cura di), 1978: *Lezioni di estetica*, “O Theologos”, 5 (17), pp. 116-128.